



DES ANTIPODES DE L'UNITÉ AU CŒUR DE L'ÉCRITURE L'IMAGINAIRE ALCHIMIQUE DANS L'EUBAGE

Comme l'on dit que l'ouvrage de la pierre est une perpétuelle sublimation, on peut aussi dire qu'il ne consiste qu'en une perpétuelle dissolution et coagulation.

LE FILET D'ARIANE (1695)

Le langage est une chose qui m'a formé. Le langage est une chose qui m'a déformé.

BLAISE CENDRARS

Art de la transformation des métaux vils en or par le pouvoir d'une métaphysique de la sympathie universelle, l'alchimie constitue dans le même temps, par analogie, une œuvre rituelle de transmutation de l'adepte opérant le magistère. Le Grand Œuvre apparaît ainsi comme une promesse de victoire sur le temps, par la mise en travail d'un symbolisme et d'une pratique œuvrant à la renaissance de l'Artiste. De nombreux éléments convergents témoignent du rôle joué par l'alchimie dans l'imaginaire cendrarsien : un pseudonyme qui place toute l'œuvre sous l'égide de l'oiseau phénix, « aboutissement transcendant du Grand Œuvre »¹, des lectures traversées par une rêverie sur l'alchimie comme celles de Baudelaire, de Nerval ou de Boehm, de multiples références, cryptées ou non, à l'Art hermétique, du récit d'un séjour dans une maison appelée La Cornue² à l'histoire des homoncles du comte de Kueffstein³, en passant par l'anecdote de la mise au calorifère des numéros lus du *Mercur de France*⁴. Pourtant, aucune étude spécifique n'a encore été consacrée à l'imaginaire alchimique chez Blaise Cendrars. Certes, la critique semble consciente de cet aspect de l'œuvre, mais la plupart des remarques concernant ce sujet se révèlent réduites à l'allusion entendue. Il semble en aller de l'alchimie chez Cendrars comme d'une chose qui ne paraît pas mériter de faire l'objet d'une véritable analyse. Or, compte tenu de l'importance de l'« écriture de soi » pour l'auteur du *Lotissement du ciel*, de sa fascination pour toutes les formes de renaissance et du faisceau d'éléments qui suggèrent son caractère central dans

¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Dunod, 1992, p. 147.

² Blaise Cendrars, *L'Homme foudroyé*, TADA 5, 287-296.

³ *Bourlinguer*, TADA 9, 145-152.

⁴ Michel Manoll rappelle ce souvenir à la mémoire de Cendrars lors de leur premier entretien, *Blaise Cendrars vous parle...*, O. C., vol. VIII, Denoël, 1965, p. 541 et TADA 15.



cette œuvre, l'imaginaire alchimique semble une piste de lecture particulièrement intéressante.

Et s'il est des aspects encore peu abordés de l'œuvre de Cendrars, il en va de même pour certains de ses textes. Au sein même de cet ensemble que la critique a appelé « les inclassables », le petit récit intitulé *L'Eubage* constitue une œuvre à part. « [C]lé de toute l'œuvre en prose »⁵ selon Jean-Carlo Flückiger, sa rédaction en 1917 marque la renaissance du poète récemment amputé après une année difficile essentiellement marquée par l'abus de boisson et une seconde opération chirurgicale pénible. En regard de l'importance qui lui est conférée dans le processus de renaissance de l'écrivain consécutif au traumatisme de son amputation, *L'Eubage* n'a peut-être pas encore livré tous ses secrets⁶. Or, l'un des principaux intérêts de ce récit réside dans la mise en œuvre d'un imaginaire alchimique qui sous-tend l'écriture cendrarsienne avec une pureté et une cohérence peut-être sans égales dans l'œuvre⁷. Nous ne chercherons pas cependant à dresser un inventaire de tous les aspects de ce texte qui relèvent de

5 Blaise Cendrars, *L'Eubage. Aux antipodes de l'unité*, édition critique établie et commentée par Jean-Carlo Flückiger, Paris, Champion, 1995, p. 311. Étant donné la concision de ses chapitres, les références au récit se borneront à leur indication. Celles à d'autres parties de cette édition seront données comme suit : EC + pagination.

6 Certains critiques en touchent parfois rapidement un mot, mais peu s'y sont véritablement intéressés, à l'exception d'Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 19-28, de Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1996, p. 148-151, et surtout de Jean-Carlo Flückiger, au travail de qui cet article doit beaucoup : « À propos de *L'Eubage* », dans Claude Leroy (dir.), *Blaise Cendrars 1. Les Inclassables (1917-1926)*, Minard, coll. « Lettres modernes », 1986, p. 113-145 ; « Le pouvoir secret de la musique. À propos de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* – (II) », dans *Continent Cendrars*, N° 1, 1986, p. 42-47 ; « Quels dessins pour *L'Eubage* ? », dans Jean-Carlo Flückiger (dir.), *L'Encrier de Cendrars*, actes du Colloque du centenaire de Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds, Sigriswil (31 août, 1^{er} - 2 septembre 1987), Neuchâtel-Boudry, La Baconnière, 1989, p. 185-207 et « Le tambour, l'organiste et l'eubage », dans Monique Chefdor (dir.), *La Fable du lieu : études sur Blaise Cendrars*, Paris, Champion, 1999, p. 199-210 ; il faut encore ajouter à ces articles la « Lecture » que cet auteur propose dans son édition critique de *L'Eubage, op. cit.*, p. 263-318 ainsi que le volume TADA 7 : *Moravagine* suivi de *La Fin du monde filmé par l'ange N.-D.* et de *L'Eubage*, Denoël, 2003.

7 Les circonstances qui ont présidé à la genèse du récit sont intéressantes à cet égard. Contacté par Jacques Doucet pour qu'il enrichisse sa collection de lettres d'écrivains, Cendrars surenchérit en lui proposant plutôt une œuvre originale. Ce faisant, il inscrit la rédaction de *L'Eubage* dans un rapport de mécénat analogue à celui qui unissait les alchimistes aux Grands au service desquels ils se mettaient afin d'obtenir le financement de leurs recherches. À cette différence près que la pierre philosophale serait ici le manuscrit de Cendrars, qui relate ses souvenirs à ce propos dans « La Tour Eiffel sidérale » (*Le Lotissement du ciel*, TADA 12, 216-222). La correspondance entre les deux hommes relative à *L'Eubage* se trouve dans EC, p. 195-218. À propos de cette dernière, et concernant l'histoire de la publication du récit voir également Yvette Bozon-Scalzitti, « Appendice A », dans *op. cit.*, p. 285-289.

l'alchimie⁸. Dans un premier temps, nous tenterons de montrer que *L'Eubage* témoigne exemplairement du caractère synthétique de l'imaginaire cendrarsien ; nous mettrons d'abord en évidence le déploiement de cet imaginaire au travers d'une mise en tension d'éléments qui participent de ce que Gilbert Durand appelle le régime « diurne » de l'imaginaire avec des éléments qui relèvent des structures fusionnelles du régime « nocturne »⁹, et qui recoupe la bipolarité de la pensée alchimique que traduit la formule *solve et coagula*. Nous examinerons ensuite comment, par la rédaction d'un périple dans les espaces intergalactiques¹⁰, Cendrars opère la transmutation de l'imaginaire incarné par la figure de Moravagine et donne ainsi à lire l'expérience de renaissance dans le creuset de l'écriture qu'il a vécue durant l'été 1917 à Méréville¹¹.

Solve

Dans l'incipit du récit, avant que ne commence véritablement leur exploration, les voyageurs passent par un moment d'attente rituel – « Nous louvoyâmes devant la Grande Ourse¹² durant sept siècles d'horloge » (I) – qui semble avoir pour effet, durant leur aventure du moins, de les préserver du cours du temps. Ce n'est en effet qu'au terme de leur voyage que « l'âge » opère un retour « inattendu, soudain, terrible » (XII) –, alors qu'il avait semblé compter

8 Plusieurs critiques ont noté la dimension alchimique du récit, mais sans véritablement approfondir la question, notamment Claude Leroy, *op. cit.* et Henri Béhar, « Sur un inédit patent », *Europe*, N° 566, 1976, p. 202, qui se penche sur l'« Histoire du Perpetuum mobile », texte inachevé que Cendrars avait promis à Doucet comme « Appendice » au chapitre V de *L'Eubage* pour le rembourser d'une avance. Une exception cependant, celle de Jean-Carlo Flückiger, qui consacre un article à la présentation du traité sur la musique des Sphères de l'alchimiste anglais Robert Fludd, lu par le narrateur de *L'Eubage* au chapitre VIII, et de son influence sur le récit de Cendrars (« Le pouvoir secret de la musique. À propos de *L'Eubage, aux antipodes de l'Unité* – (II) », *art. cit.*).

9 Gilbert Durand, *op. cit.* Nous préférons le terme « fusionnel » à celui de « mystique », employé par Durand, qui peut prêter à équivoque.

10 Placée « sous la tutelle d'Hermès-Mercure, messager des dieux et dieu des voyages, [...] l'activité alchimique peut se définir comme un art du voyage », Frank Greiner, *L'Alchimie*, Desclée de Brouwer, 1991, p. 122. Ainsi, l'image de boulingueur que s'est forgée Cendrars n'échappe peut-être pas non plus à l'élaboration de son autoportrait en alchimiste.

11 L'ouvrage ne parut finalement qu'en 1926, au Sans Pareil, agrémenté de cinq gravures hors-texte de Joseph Hecht, après que Cendrars eut travaillé à une maquette – pour les éditions de La Sirène, puis pour celles de L'Esprit Nouveau – accompagnée d'une série d'images – pour le fac-similé de son dernier état (1921), voir EC, p. 135-171 –, ce qui constitue aussi un facteur de rapprochement avec les traités d'alchimie, très fréquemment accompagnés d'illustrations. Pour des raisons de concision, nous ne nous référons qu'en notes à ce corpus iconographique, qui mériterait de plus amples développements que ceux que nous proposerons ici.

12 Aux initiales identiques à celles du Grand Œuvre.

jusque-là pour rien¹³. Pourtant, de la queue de l'anguille au bout de laquelle « des mondes en éruption marquent le temps » (II) à « la double montagne de sable qui coule comme un sablier » (XI), en passant par « la rivière du Temps » (V), les figures temporelles abondent dans l'univers exploré par le narrateur et ses compagnons. Or, le Grand Art se présente comme une quête visant à maîtriser le temps. Il s'agit donc de se demander comment les voyageurs vont se comporter dans cet espace résolument temporel, mais aussi comment le récit qui relate leur périple va composer, textuellement, (avec) cet espace-temps singulier.

Le début du voyage relaté par le narrateur de *L'Eubage* semble indiquer que ce récit s'inscrit dans la perspective du régime antithétique de l'imaginaire, caractérisé par une volonté d'arrêter la course du temps avec la violence du conquérant. Les actions décrites dans le premier chapitre conjuguent en effet une série de motifs – l'exploration (dont l'envol constitue l'une des images privilégiées), la conquête, la lumière, le commandement – qui actualisent la plupart des schèmes caractéristiques de ce régime de l'imaginaire, à savoir la séparation, l'élévation et la clarté¹⁴. Une fois accomplis la levée d'ancre et l'envol qui séparent les voyageurs de la Terre, ceux-ci pénètrent dans « une zone essentiellement lumineuse » (I). Le narrateur, détenteur de la parole et chef de cette expédition qui conduira ses membres aux confins de l'univers, ordonne de hisser un « pavillon d'or aux armes de la Passion humaine » (I, nous soulignons), annonçant ainsi d'entrée de jeu la couleur à la fois alchimique et belliqueuse de ses intentions à l'endroit des mondes dont il entreprend l'exploration, notamment des figures temporelles qui le peuplent. Cet état d'esprit dominateur s'actualise encore de manière exemplaire dans l'épisode de la chasse au « papillon hybride de la Crête-des-Heures » (V). De nombreux motifs typiques du régime antithétique – projectile, coupure, appropriation des attributs de l'ennemi – s'y retrouvent en effet. Le narrateur fait tirer sur cette figure du temps un obus à harpon qui y fixe son esquif, puis un autre, explosif, dans son œil, avant de dépecer l'animal abattu et de récolter sur son cadavre les signes du zodiaque, au nombre de douze, comme les chapitres du récit. Cette analogie indique que si une dynamique antithétique se voit mise en œuvre par les protagonistes, la forme du récit n'est pas épargnée par cet imaginaire antithétique¹⁵.

13 L'embarcation paraît d'ailleurs en mesure de le remonter – « l'horloge tourne éperdument à rebours. 1000 ans, 10 000 ans, 100 000 ans » (VIII).

14 Sur ces éléments, voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 67-215.

15 Qui se retrouve également au sein des mondes parcourus, notamment lorsque l'expédition « roul[e] sur la plage de la lumière » et découvre « deux jeunes soleils qui [...] déchirent la création à belles dents » (IX).

Un examen de l'abondant paratexte du récit tel qu'il est publié en 1926 suffit à mettre en évidence la manière dont celui-ci met en œuvre une telle logique de segmentation. Avec *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.*, *L'Eubage* constitue l'un des textes les plus hermétiques de Cendrars, au sens propre comme au figuré. Avant de pouvoir commencer la lecture du récit proprement dit, le lecteur se voit invité à passer par la bagatelle de six seuils – titre, sous-titre¹⁶, double dédicace, numérotation, titre et sous-titre du premier chapitre¹⁷ – puis, par trois autres avant de clore l'ouvrage – date, lieux de rédaction, et enfin signature de l'auteur. Ceci ne manque pas d'induire, dans le chef du lecteur, une attente qui rappelle celle des personnages devant la Grande Ourse. Ce cloisonnement se voit encore renforcé par le premier mot du récit – « Après avoir levé l'ancre » –, qui plonge son lecteur dans une ignorance complète des circonstances qui ont précédé le départ¹⁸. De même, au terme du récit, le lecteur n'apprend rien de ce qu'il advient des voyageurs après l'explosion finale, significativement précédée par un « zig-zag en forme de point d'interrogation » (XII). La narration épouse ainsi presque exactement les dimensions de la diégèse, de sorte que le lecteur ignore ce qui se passe avant et après celle-ci. Cette surdétermination de la délimitation de l'espace et du temps de la lecture, que renforce le caractère pour le moins peu familier de l'univers exploré par les personnages, participe de ce que Burgos nomme l'« écriture de la révolte », pendant du régime diurne de Durand pour la poétique de l'imaginaire. Dans ce type d'écriture, note Burgos, « les divers matériaux du texte [...] vont se trouver juxtaposés, brutalement confrontés, les uns aux autres, sans qu'aucune transition, sans qu'aucun lien logique, relation causale ou même simple coordonnant, ne vienne établir la transition, adoucir ni même préparer le passage. Au contraire, le plus souvent, les frontières vont être renforcées, les barrières épaissies, les séparations soulignées, selon une nécessité qui prend vite l'allure d'une technique.¹⁹ »

Cette dynamique de segmentation s'observe encore dans la composition narrative ainsi qu'au niveau de l'agencement des propositions et de la construction phrastique. Bien que le récit ne paraisse pas totalement dépourvu de fil conduc-

16 Cendrars a même songé à un second sous-titre : « Préfigurations astrognomiques » (EC, p. 133-134 et 291).

17 Il faut encore ajouter deux images liminaires et un exergue – la « Prophétie d'Ahuil-Ch'el » (EC, p. 139) – pour la maquette de L'Esprit Nouveau, ainsi qu'une « Homélie en langage nahuatl » pour celle de La Sirène.

18 Cette ignorance ne sera jamais comblée, à une exception près. Au cours du chapitre V, le narrateur en révèle quelque peu sur son passé, mais de manière trop parcimonieuse et évasive pour véritablement éclairer les mobiles de son expédition.

19 Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, coll. « Pierres Vives », p. 158.

teur, les différents chapitres et épisodes qui constituent la narration font preuve d'une relative indépendance les uns par rapport aux autres : ils ne s'enchaînent nullement selon un ordre de consécution logique, mais obéissent plutôt à un principe de simple juxtaposition (parataxe), à tel point que leur ordre de succession pourrait, dans la plupart des cas, être interverti sans que la saisie du sens et la compréhension de l'intrigue en soit profondément bouleversée. En outre, de manière analogue à la façon dont s'enchaînent les séquences narratives, les propositions se trouvent fréquemment juxtaposées abruptement, sans véritable logique de consécution, ce qui se traduit notamment par une absence presque totale de coordonnants de type causal et d'adverbes temporels. Enfin, la plupart des propositions sont relativement brèves, et lorsqu'elles prennent une certaine ampleur, c'est également, le plus souvent, par juxtaposition des segments qui la composent²⁰. Une telle syntaxe tend à figer, pour le lecteur, la dynamique temporelle du récit, ce que confirme le recours, nettement prédominant au présent de l'indicatif (à l'exception des chapitres I, V et VI)²¹.

Ainsi, si l'attitude des protagonistes et les actions qu'ils posent afin de maîtriser le temps relèvent de l'esprit conquérant et guerrier propre au régime diurne de l'imaginaire, il en va de même pour la syntaxe narrative du récit, qui entraîne le lecteur dans un espace-temps rituel et dans un univers essentiellement symbolique qui *tranche* avec l'univers quotidien, ainsi que pour les structures propositionnelles. Cependant, *L'Eubage*, sous-titré *Aux antipodes de l'Unité*, se révèle au moins aussi hybride que ce papillon pourchassé par les voyageurs, « aux ailes isochrones, et dont l'une est le matin, l'autre, le soir » (V). L'« écriture de la révolte » mise en œuvre se voit en effet contrebalancée par des images et une écriture qui participent plutôt du régime nocturne de l'imaginaire en ses structures « fusionnelles ».

20 « Dès qu'une paupière s'ouvre, qu'un bourgeon de chair d'anémone éclôt, qu'un grain de sable s'ouvre à la vie, qu'une mouche, un être humain, un animal ou une plante tressaille, qu'un force quelconque commence sa carrière [une] membrane ultra-sensible vibre, reçoit le son, le répercute, l'amplifie avec un bruit énorme. » (III)

21 Le corpus iconographique participe également de cette écriture de la révolte. D'une part, plusieurs des images choisies par Cendrars figurent des objets coupés – comme les « Coupe[s] [verticale et horizontale] du cerveau » (V) ou encore « Main ou patte? », qui représente une main coupée amputée d'un doigt (VII) –, d'autre part, certaines d'entre elles s'insèrent au beau milieu d'une phrase (EC, p. 141, 142, 144, etc.) voire de mots (EC, p. 147, 154, 158). En outre, si selon Jean-Carlo Flückiger la présence de ces images peut s'expliquer par la nécessité de colmater les nombreux blancs de la mise en page aérée, voulue par Cendrars (EC, p. 301-302), cette présence contribue à la dynamique de « remplissage de l'espace du texte » propre à l'écriture de la révolte (Jean Burgos, *op. cit.*, p. 157), et fait ainsi pendant à l'entreprise de conquête spatiale des personnages. (Pour la liste de ce corpus iconographique, voir EC, p. 303-306).

Coagula

Le versant « fusionnel » du régime nocturne de l'imaginaire se situe dans un radical antagonisme par rapport au régime diurne et à son principe d'antithèse. La répétition, les principes de similitude et d'analogie, qui sous-tendent la métaphysique de la sympathie universelle – *En to pan* (« Un le Tout ») – en vertu de laquelle opère l'alchimie, y jouent à plein, de même que les schèmes de confusion, au travers d'images de digestion, de profondeur, d'intimité, de gullivérification, d'emboîtement, ou de viscosité, ainsi que par le biais d'un symbolisme maternel. Or, ces différents éléments s'avèrent au moins aussi présents dans le récit de Cendrars que ne le sont ceux qui relèvent du régime diurne.

Le chapitre consacré à l'exploration de « l'endroit où gisent les vieilles lunes » (VI), qui conjugue des images de maternité et de viscosité avec des processus d'emboîtement et de gullivérification, se montre particulièrement animé par un tel imaginaire fusionnel. Ainsi, que le vaisseau se meuve au sein de substances liquides l'apparente au poisson, « animal gigogne par excellence » et symbole typique des structures fusionnelles selon Durand²². S'engageant dans un « cañon étroit, profond, sinueux », l'expédition pénètre dans un lieu qui n'est pas sans évoquer quelque giron maternel, métaphore courante du récipient alchimique dans l'imagerie du Grand Art²³, où se présente effectivement un mélange de matières digne des vases alchimiques : « une source jaillissait par intermittence, épaisse, lourde, sanguine, charriant une espèce de tourbe chaude, fragments de végétation, pierres baveuses, sirop animal, huile agglomérée » (VI). Les voyageurs finissent par aboutir à « un cirque immense » constituant le cimetière des vieilles lunes, « où nageaient des formes confuses » et où « [l]es ombres des choses se chevauchaient en désordre [...], se compénétraient » (VI). En outre, alors que les visions de ce lieu donnent une impression de gigantisme, la conclusion du chapitre oriente rétroactivement sa lecture dans le sens de la miniaturisation : le narrateur « croi[t] bien qu[']ils ont] voyagé dans un œil » (VI).

L'imaginaire fusionnel à l'œuvre dans *L'Eubage* s'actualise également dans la confusion du narrateur avec son embarcation. Tout d'abord, la même indétermination les frappe : pas plus que leur nom n'est révélé, ni l'un ni l'autre ne

22 Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 243.

23 À ce propos, voir notamment Carl-Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, traduit de l'allemand et annoté par H. Pernet et le Dr R. Cahen, Buchet / Chastel, 1970, p. 235.

sont jamais décrits²⁴, de sorte que la possibilité demeure ouverte que le titre du récit désigne le narrateur ou son engin, voire les deux, ce qui renforcerait encore leur relation de similitude. De plus, alors que le vaisseau se voit anthropomorphisé à plusieurs reprises – le narrateur en évoque par exemple «les organes» (VII) –, ce principe d'identification apparaît de manière explicite, lorsque le narrateur confie que «[c]haque tour de la turbine est [s]a pensée la plus intime» (VII). La confusion tend effectivement à se produire, puisque quand «[l]es parois de cristal [du vaisseau] se gondolent», le narrateur voit «le sol se dérober [er] sous [s]on poids [et s'] enfonce [e] dans le plancher de l'appareil comme dans une fondrière» (VII). Devant le danger qui le menace, il se «réfugi[e] dans la cabine centrale», qu'il a «isolée», c'est-à-dire dans un lieu circonscrit au sein de son vaisseau. Nouvel emboîtement, ce lieu trouve une réplique miniaturisée dans le coffret contenant la «Spirale Moléculaire», dont s'empare alors le narrateur. Cette série d'emboîtements relève de ce que Burgos nomme «l'écriture du refus», laquelle se déploie «dans la délimitation d'espaces privilégiés où se mettre à l'abri du temps». Mais, pour le poéticien de l'imaginaire, cette dynamique se traduit avant tout formellement.

Ainsi le schéma directeur de cette syntaxe va-t-il être d'approche, de construction, de renforcement de refuges toujours menacés, toujours à restaurer en des espaces tendant à se réduire, comme s'il devait finalement se trouver un lieu clos – oublié – où échapper au temps. Délimiter un espace dans le texte, un espace dans cet espace et un nouvel espace dans celui-ci, c'est en effet vouloir faire en sorte de ne plus laisser entrer le temps²⁵.

Comme on l'a vu, le paratexte participe, par son effet de fragmentation, d'une écriture de la révolte. Cependant, en procédant à de multiples répétitions ainsi qu'à la circonscription d'espaces (textuels) gigognes où s'observent des processus de miniaturisation²⁶, les seuils du récit témoignent également de la façon dont une écriture du refus y est mise en œuvre. Ainsi, le titre du récit se voit-il dédoublé par un sous-titre, et chacun des titres de section est dédou-

24 Certains éléments – comme «les plaques de répulsité qui revêtaient [la] coque» (V), la «coque intérieure, en cristal» (VI), le coffret contenant la «Spirale moléculaire» (VII) – ou instruments du vaisseau – «le clavier du vacuum», «les vides ballasts» (VII) – sont bien mentionnés, mais jamais décrits, et leur fonction demeure parfois difficile à déterminer. L'emploi systématique d'articles définis tend d'ailleurs à présenter au lecteur ces parties de l'engin comme si elles étaient déjà connues de lui, ce qui constitue un contresens. En outre, les termes employés pour désigner l'embarcation – «machine», «engin» (V), «appareil» (VII) – ne font qu'accentuer cette indétermination.

25 Jean Burgos, *op. cit.*, p. 159-160.

26 Ces deux aspects sont évidemment étroitement liés.

blé par la mention d'un mois du calendrier. Et il n'est pas jusqu'à la dédicace elle-même qui n'obéisse à ce principe de répétition puisque celle adressée à Doucet se voit flanquée d'une seconde, adressée à Conrad Moricand en 1926. Par ailleurs, la délimitation titrologique de chacun des chapitres du récit ne manque pas de reproduire, à l'intérieur de celui-ci, celle qui marque le récit tout entier. D'autant que cette mise en abyme formelle se reproduit, au sein des chapitres V et VI, par le biais des inventaires – dont le principe réside dans la répétition – auxquels procède le narrateur. Chacun des éléments des signes zodiacaux prélevés sur le cadavre du papillon de la Crête des Heures (V) et des «blés de la lumière» (VI) se voit non seulement nommé, caractérisé – constituant ainsi un chapitre miniature –, mais également numéroté, tout comme les douze chapitres du récit.

La construction du récit se révèle par ailleurs scandée par de multiples répétitions de formules, de segments de texte ou de mots. Les titres des chapitres sont tous coulés dans le même moule, inspiré de la langue latine en laquelle étaient rédigés la plupart des anciens traités de l'alchimie occidentale – «De l'hétéroclite» (VIII), «De l'esprit humain» (IX), «Du calendrier» (XI). Plusieurs chapitres se clôturent sur des formules définitionnelles très semblables²⁷, certaines phrases présentent des redites²⁸, tandis que d'autres obéissent à une structure en échos²⁹. Mais de ces répétitions en tous genres – qu'il serait fastidieux d'exposer plus abondamment –, la plus significative en contexte alchimique est sans aucun doute celle du segment «or», le plus souvent en ces points stratégiques du texte que sont les fins de chapitre – «pavillon d'or» (I), «Orgue des Origines» (II), «Norme» (III), «moisson dorée» (VI) «l'Origine» (VII) (nous soulignons), et enfin le «vaporisateur» dont se sert le narrateur pour «transmue[r]» son embarcation «en matière solaire pure», en «scarabée d'or» (XII).

Le réseau d'images, le principe de cloisonnement, ainsi que le caractère fragmentaire de la syntaxe mis en œuvre par le récit, s'ils relèvent du régime diurne de l'imaginaire, semblent dans le même temps participer d'un imaginaire du refus, dès lors que ces différents éléments peuvent s'interpréter, tant pour les personnages (dans l'univers diégétique) que pour le lecteur (en ce qui concerne la structure du récit), comme la délimitation d'espaces confinés, agencés selon

27 «La vie est efficacement, manifestement, formellement, de l'espace et du temps sublimisés, fondus, aromatisés. Du miel.» (V) et «La matière est de la couleure dans l'espace, de la chute dans le vide, et nous l'avons industrialisée. C'est l'Origine» (VII).

28 «L'horloge, l'horloge tourne» (VIII), «Une boule se forme, une boule éblouissante» (VII).

29 «Non, il n'y a pas de lois; il n'y a pas de mesures. Il n'y a pas de centre. Pas d'unité, pas de temps, pas d'espace» (V).



une dynamique d'emboîtement qui concourt à mettre à l'abri de l'écoulement du temps. Le récit de Cendrars mise ainsi sur deux types d'écriture – révolte et refus –, qui participent de deux régimes imaginaires antagoniques. Alors que la première, l'écriture de la révolte, met l'accent sur les schèmes de séparation, la seconde repose au contraire sur des schèmes fusionnels. Cette bipolarité, qui recoupe le précepte alchimique «*solve et coagula*», donne la clé du processus de renaissance dont ce récit constitue le creuset, car ces deux orientations ne doivent nullement être comprises comme irréductiblement hétérogènes. Au contraire, la dynamique du récit repose entièrement sur leur co-présence antagonique, qui relève, pour rester dans les catégories de l'anthropologie de l'imaginaire, du régime «synthétique» (Durand) ou «dialectique» (Burgos) qui caractérise cette «symbolique complète, fonctionnant sur les deux régimes de l'image»³⁰ que l'alchimie constitue pour Durand.

Un imaginaire synthétique

Par son récit, Cendrars donne à lire une opération de mise à mort et de renaissance dont les phases successives semblent coïncider avec celles de l'*opus alchimique*. Outre que tout se passe comme si le voyage relaté se déroulait dans les instruments du laboratoire de l'alchimiste en même temps que dans l'espace intersidéral³¹, cette analogie est suggérée par la correspondance entre les douze chapitres du récit et les douze signes zodiacaux prélevés sur le cadavre du papillon de la Crête des Heures. Or, dans la tradition du Grand Art, ceux-ci ont fréquemment été mis en rapport avec les différentes phases du magistère³². Ainsi, le douzième et dernier signe mentionné dans l'inventaire du narrateur est celui du poisson, auquel correspond le plus souvent le moment crucial de la «projection», qui survient au douzième et ultime chapitre du récit de Cendrars. Bien qu'il ne soit sans doute pas nécessaire de rechercher une stricte conformité entre le récit alchimique de Cendrars et les étapes de l'*opus*, force est de constater que *L'Eubage* présente une succession de mises à mort et de

³⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 259.

³¹ Dans les traités alchimiques, l'alambic est parfois assimilé à un vaisseau (Frank Greiner, *op. cit.*, p. 23). En outre, l'organisation microcosmique du laboratoire «renvoie à un englobant général évoqué seulement parfois par l'embrasement d'une minuscule fenêtre» (*ibid.*, p. 66). Or, les visions que le narrateur a de l'univers qui l'entoure passent par l'embrasement d'un «hublot» (I). Ceci pourrait expliquer pourquoi, comme gullivérisé, il semble voyager en un vase et apercevoir à travers ses parois des objets suggérant un laboratoire, comme une «batterie de cuisine» et «[d]es livres [qui] tombent des bibliothèques» (VIII).

³² Par exemple dans le *Dictionnaire mytho-hermétique* (1758) d'A.-J. Pernety, cité par Frank Greiner, *op. cit.*, p. 20. Voir également J. van Lennep, *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Crédit Communal, 1984, p. 28-29.

renaissances, mais aussi de schèmes diaïrétiques (*solve*) et fusionnels (*coagula*), similaires à ceux qui rythment la suite des phases du Grand Œuvre.

Une fois le départ réussi et le «pavillon d'or» (I) hissé (*solve*), le narrateur contemple par son hublot l'«anguille ou espèce de Serpent du Ciel» et «l'Éponge qui est le fonds du ciel» (II), inquiétantes figures animale et végétale, chaotiques et informes. Selon Greiner, le «commencement de la fabrication de la pierre [...] est le moment difficile où l'alchimiste est confronté à la matière brute [...] : chose chaotique dont le cinétisme renvoie à celui des reptations, sauts, grouillements visqueux des batraciens et reptiles [...] qui [...] symbolisent la *Materia prima*»³³ (*coagula*). Après deux autres chapitres purement contemplatifs, où s'observe également l'alternative entre agrégation et dissolution³⁴, les protagonistes s'attaquent au papillon de la Crête des Heures (V). Mais, une fois l'animal rattaché (*coagula*) par un harpon (*solve*) à l'embarcation, celle-ci se confond avec la proie qui l'entraîne dans sa chute (*coagula*) : aux «ailes rigides» du papillon répond l'arrêt de la «machinerie», ainsi que l'étrange «douleur aiguë dans la tête» (V) ressentie par le narrateur, qui, «alors qu'il croyait tout perdu», voit «ce besoin de contrôle et de direction qui l'a toujours fait agir» (V) reprendre le dessus sur sa passivité et le conduire à faire «sauter les amarres qui [les] liaient à [leur] proie» (V) (*solve*), avant d'atterrir (*coagula*) pour dépecer (*solve*) l'animal abattu.

L'exploration du «cimetière des vieilles lunes» (VI) pourrait correspondre à l'Œuvre au noir, étape mortifiante d'un retour régénérateur à l'origine et moment de la putréfaction de la matière. Cette *mortificatio* est à nouveau suivie d'une renaissance : lui succède l'inversion «[d]es valeurs de mort [...] en promesse de fécondité»³⁵. Émergeant des ténèbres de la grotte-tombeau, le narrateur voit «palpiter» devant lui «[l]es plus beaux blés de la lumière» et en fauche «les épis les plus lourds [...] pour ensemençer éternellement la terre des hommes» (VI). Cette nouvelle coupure, qui remet en jeu des schèmes schizomorphes, ouvre à la phase de l'*albificatio*, caractérisée par de nouvelles pratiques purificatrices³⁶, qui se traduisent par une décomposition du vaisseau (VII) qui fond. Ceci conduit le narrateur à se réfugier «dans la cabine centrale», qu'il a «isolée»³⁷ (VII), où il assiste à la «parturition des couleurs»³⁸ qui aboutit à

³³ Frank Greiner, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ Une «langue insensée de mastodonte» se construit par agrégation – «cela accourt de toutes parts, se groupe, se tasse» – avant que ne s'élève «un grand vent [...] qui la dissout» (III).

³⁵ Frank Greiner, *ibid.*, p. 86.

³⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷ Terme qui relève du vocabulaire (al)chimique.

³⁸ On connaît l'importance des couleurs pour l'alchimie.



l'apparition d'« un brouillard évanescant jusqu'au blanc » (VII). Autrement dit, la multiplicité dissolvante du spectre chromatique se résorbe dans l'unicité de la couleur de l'Œuvre au Blanc, phénomène avec lequel coïncide le retour de l'astronef à l'état solide. Ce parcours se clôture par l'usage, contre la menace d'agglomération et de digestion par les « murènes » (XII), de la « poudre de projection » qui permet au narrateur de « transmuer[r] son embarcation « en matière solaire pure », en « or » (XII), avant l'explosion finale précédée d'un « zig-zag en forme de point d'interrogation » qui, tout en clôturant le récit en tant que « point final », indique qu'il appelle une réponse, que le processus ne prend pas fin, ce qui constitue une remarquable synthèse finale³⁹.

Mettant en œuvre une structure rituelle de type initiatique⁴⁰, l'itinéraire des protagonistes ne cesse d'osciller entre mort et renaissance, comme entre *solve et coagula*. Et bien que la plupart des péripéties semblent pouvoir être rattachées à l'un de ces principes, force est de constater dans le même temps la relativité d'une éventuelle tentative de classification. Chaque événement conjugue en effet les deux pôles de l'imaginaire alchimique mis en œuvre⁴¹. Tout se passe donc comme si l'*opus* se répétait à plusieurs reprises dans *L'Eubage*, quoique d'une façon toujours autre. Comme l'indique Jean-Carlo Flückiger, les douze chapitres peuvent se comprendre comme « autant de variations sur un même thème fondamental, reprenant les mêmes éléments dans des compositions chaque fois renouvelées.⁴² » La récurrence du signifiant « or » au terme de plusieurs chapitres, seul ou inclus dans un autre terme, chaque fois différent, témoigne de cette dynamique de répétition du même – et non de l'identique – qui caractérise le récit. Cette distinction⁴³ se justifie d'autant mieux à propos de *L'Eubage* qu'elle s'accorde parfaitement avec l'idée du narrateur selon laquelle « [l']univers est isomère, ce qui veut dire qu'il est composé, en tout et partout, des mêmes éléments qui ont pourtant (partout et en tout) des propriétés différentes selon que ces éléments sont différemment disposés » (V). L'un des intérêts de cette vision de l'univers, qui coïncide avec la métaphysique de la sympathie universelle de l'alchimie, et en laquelle Flückiger estime que

« *L'Eubage* semble bien nous fournir la clé de sa propre production »⁴⁴, consiste dans le fait de pouvoir se lire comme une conception du langage et, partant, de l'écriture. Elle y invite en effet : d'une part en parlant d'un univers « composé » – comme un texte –, d'autre part en mettant directement cette conception en pratique au niveau phrastique, par la répétition d'un de ses segments avec inversion de l'ordre de ses termes et adjonction de parenthèses – « en tout et partout » puis « (partout et en tout) » (V)⁴⁵. Par conséquent, en vertu du principe selon lequel l'élément d'un système prend sens en fonction de son contexte, les éléments répétés dans *L'Eubage* se voient altérés par rapport à leur(s) précédente(s) occurrence(s).

Dans le cadre de la tradition alchimique, la réalisation du Grand Œuvre ne doit pas s'entendre comme création *ex nihilo*, mais plutôt comme répétition du geste inaugural de la création. Voilà pourquoi « l'art des adeptes est placé sous le signe de la *mimésis* »⁴⁶, symbolisée dans l'imaginaire alchimique par le singe – dont un spécimen vient se coller au hublot par lequel le narrateur contemple les merveilles de l'univers qu'il explore (X). Cet aspect mimétique explique l'abondance de références à la tradition dans la littérature alchimique, ainsi que les multiples répétitions que présentent les traités. À travers ces deux facettes d'une même intertextualité généralisée, l'on retrouve l'oscillation permanente du *solve et coagula*, qui consiste en l'occurrence à extraire un élément de son environnement d'origine pour l'insérer dans un autre contexte et le lier à d'autres éléments. Ceci renvoie à la très riche intertextualité à l'œuvre dans *L'Eubage*, exemplaire en cela de la poétique cendrarsienne de la citation et de l'autocitation. Le récit se construit en effet par une multitude d'emprunts à d'autres textes, mais également par un recyclage de certains des éléments qui le composent.

Aux dires de Cendrars, le terme d'« eubage », qui s'impose comme titre en 1921, constitue une découverte de dictionnaire⁴⁷. Jean-Carlo Flückiger a mis en

39 Superposés, les deux éléments de ce « Zig-zag » tels que Cendrars les a tracés (EC, p. 124) représentent un swastika aux formes recourbées, symbole cyclique caractéristique des structures synthétiques de l'imaginaire.

40 S. Vienne, *Rite, roman, initiation*, (1973), deuxième édition revue et augmentée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.

41 Ainsi, le harpon qui lie le vaisseau au papillon est-il à la fois symbole de coupure – il blesse l'animal – et fusionnel – il lie l'embarcation à l'animal, au point que leur sort dans la chute est indissociable, presque jusqu'au moment de l'impact.

42 Jean-Carlo Flückiger, « À propos de *L'Eubage* », art. cit., p. 119.

43 Due à Michel Picard, *Lire le temps*, Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 127-128.

44 « À propos de *L'Eubage* », art. cit., p. 118.

45 Si le discours alchimique « repose sur l'idée de la sympathie et de la ressemblance universelle, [...] il transfère ce principe sur le langage, verbal et visuel [...] », note Umberto Eco, « Le Discours alchimique et le secret différé », *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par Myriem Bouyher, Grasset, coll. « Biblio essais », 1992, p. 91-92.

46 Frank Greiner, op. cit., p. 57.

47 « Le titre, *L'Eubage*, je ne l'ai trouvé que beaucoup plus tard, une nuit que je feuilletais *Le Petit Larousse* et que je tombai en arrêt sur ce mot », écrit-il dans le chapitre « La Nuit » de *La Tour Eiffel sidérale*, TADA 12, 218. Cendrars fait ici preuve d'une certaine inexactitude dans la datation puisque, d'après Flückiger, c'est dès 1918 que le titre en question apparaît dans la liste « Du même auteur » du *Panama* (EC, p. 290).



évidence l'influence possible d'une importante série de lectures de Cendrars⁴⁸, auxquelles peuvent être ajoutées celles de Conrad Moricand⁴⁹ et de Cendrars lui-même⁵⁰. En outre, deux livres sont mentionnés par le narrateur : les *1001 Nuits* – par une référence à Sinbad le marin (VI) – ainsi qu'un ouvrage sur la musique des Sphères de l'alchimiste rosicrucien Robert Fludd (VIII). Enfin, selon une technique courante chez Cendrars, *L'Eubage* va jusqu'à reproduire certaines phrases⁵¹ empruntées à Remy de Gourmont (*EC*, p. 283), au Baudelaire des « Correspondances », à un prospectus de vente de blés au nom de Florimond Desprez⁵² lors du catalogage des blés (VI) ou encore, pour ce qui concerne la double dédicace, aux lettres adressées aux deux dédicataires⁵³. En-

48 Camille Flammarion, Cyrano de Bergerac, Darwin, Ernst Haeckel, Swedenborg, Büchner, Campanella, Restif de la Bretonne, Gassendi, Léopold Surville, Baudelaire, Rimbaud, Huysmans, ou encore Poe (*EC*, p. 279-287).

49 Auquel Cendrars rend, par le biais de sa dédicace, ce qu'il semble y présenter comme une source de documentation ou d'inspiration de son récit : « *Ci-joint tes fiches*. Puisque tu aimes tant les étoiles fixes, je vais déchirer la Voie Lactée pour t'en montrer d'autres, d'insoupçonnées. Toutes celles que tu me cites [...] » (Nous soulignons.)

50 Selon Flückiger, l'« Histoire de deux déserteurs », récit à peine ébauché appartenant au premier jet manuscrit de *Moravagine* – reproduit dans *EC*, p. 243-246 –, constitue l'une des sources de *L'Eubage* (*EC*, p. 283).

51 *Documentaires*, recueil composé à partir de phrases tirées du *Mystérieux docteur Cornélius* de Gustave Lerouge, en est l'exemple extrême. L'intertextualité dans ce recueil pourrait d'ailleurs être étudiée à la lumière de l'imaginaire alchimique. Le nom de l'auteur de *La Mandragore* renvoie en effet à l'une des trois grandes phases du Grand Œuvre – l'Œuvre au Rouge –, et celui du personnage principal de son roman, qui comprend le segment – or (Cornélius), fait signe vers ceux des alchimistes, fréquemment latinisés.

52 Nous soulignons. Ce document reproduit en fac-similé dans *EC*, p. 86-89.

53 Lettres reproduites en fac-similé dans *EC*, p. 41 et 45. Par ailleurs, toutes les images choisies par Cendrars pour sa maquette illustrée sont des emprunts. La plupart proviennent de l'*Astronomie populaire* de Flammarion. Mais d'autres ouvrages lui ont également servi de source iconographique, dont deux manuels de physique – les *Leçons de physique* destinées à l'enseignement secondaire des jeunes filles, par Mme L. Margat-Lhuillier, et le *Lehrbuch für den Unterricht in der Physik*, de R. Waeger –, ainsi que le *Blaubuch* d'August Strindberg, dans lequel Cendrars a puisé cinq images (*EC*, p. 308-309). Outre que ce mariage du texte et de l'image peut se lire en termes de synthèse, ce corpus iconographique obéit également à un principe de répétition, notamment par un retour de certains éléments pictographiques déjà employés – « Deux radiolaires protoplasmiques » (II), les deux coupes du cerveau (V), « La Grande Ourse dans 50 000 ans » et « La Grande Ourse aujourd'hui et il y a 50 000 ans » (VI). Certaines de ces illustrations sont elles-mêmes organisées selon un principe répétitif : l'« Harmonie des vibrations » par exemple présente un rectangle vertical constitué de quinze carrés de même taille, sur fond noir, dont les figures internes s'organisent toutes en fonction du centre du carré. Enfin, un jeu d'échos s'établit entre texte et images : le motif de la musique – « Des instruments de musique » (III) –, s'il fait retour dans la lecture du traité de Fludd, se répète également sous forme picturale – « Ondes de notes » (III) –, et alors que l'illustration qui embraye le catalogage des signes zodiacaux est une coupe verticale du cerveau, et celle qui le clôt une coupe horizontale, le narrateur achève le chapitre VI en affirmant avoir « cueilli des regards. Blés du cerveau » (VI).

fin, nous avons précédemment souligné les multiples répétitions qu'opérait le texte de Cendrars. Englobant d'autres textes, son récit se nourrit également, tel l'*ouroboros* alchimique⁵⁴, de sa propre substance signifiante. Ainsi, tant en ce qui concerne l'intertextualité proprement dite (macrocosme) que l'auto-textualité (microcosme), *L'Eubage* obéit à une dynamique intertextuelle qui combine, dans son geste d'écriture, la séparation et le mélange, mettant ainsi en œuvre une dynamique de répétition du même.

Une transformation est donc à l'œuvre dans cette logique de la récurrence. Et, de fait, des grandes visions panoramiques de l'univers à la contemplation du cœur de l'embarcation, jusqu'à la tentative de retour sur terre et à l'explosion finale, un mouvement en spirale se dessine au sein du récit, qui correspond au « scénario » visant à l'obtention de la pierre philosophale, symbole caractéristique de l'imaginaire synthétique, qui, à l'instar de celui de l'*ouroboros*, « équivaut à une victoire sur le temps [qui] n'est plus alors ce qui fuit, grouille et détruit, mais un cycle dont le devenir maîtrisé est source d'une perpétuelle nourriture »⁵⁵. Comme l'écrit encore Greiner, « [l']opus se développe à la façon d'une spirale, son scénario n'est pas celui d'un devenir continuellement progressif mais se déroule en ressassant le même cycle »⁵⁶. Il existe donc une étroite analogie entre l'agent moteur du vaisseau – la Spirale moléculaire – et la dynamique qui anime le récit. Or, ce mouvement de perpétuel recommencement, qui résulte de la mise en tension irrésolue de tendances antagonistes – *solve et coagula* –, indique que *L'Eubage*, envisagé de façon globale, met en œuvre une écriture de la ruse telle que la caractérise la poétique de l'imaginaire⁵⁷.

54 Sur le manuscrit de Jacques Doucet (voir Jean-Carlo Flückiger, « À propos de *L'Eubage* », *art. cit.*, p. 122), ainsi que sur le feuillet 44 de ce que Flückiger a appelé le « Brouillon de Berne » (fac-similé dans *EC*, p. 34), Cendrars a entouré le mot « Fin » par le dessin d'un *ouroboros*.

55 Frank Greiner, *op. cit.*, p. 23.

56 *Op. cit.*, p. 87. – D'après Gabriel Boilat, « [l]a spirale est une des images qui expriment le mieux le mouvement de l'œuvre de Cendrars. La spirale est une forme dynamique autogénératrice qui permet d'évoluer tout en restant soi-même. [...] La spirale est la forme de la présence absente, de la fidélité dans l'infidélité. [...] La spirale impose donc la permanence dans la différence, la vie dans la mort, la mort comme retour symbolique à la vie » (*À l'origine, Cendrars*, Les Ponts-de-Martel, Hugues Richard, 1985, coll. « La main amie », p. 96). Dans le corpus iconographique, qui, pour les mêmes raisons que les greffes intertextuelles, participe d'un imaginaire synthétique, la spirale apparaît dans la « Coupe perpendiculaire à l'axe du limaçon » (III) et la « Chute en spirale de la Terre dans l'espace » (IV), mais se trouve également suggérée à de multiples reprises, notamment par le biais d'images présentant des séries de cercles concentriques, comme « Harmonie des ondulations » (VI) et « Couleurs polarisées » (VII).

57 Jean Burgos, *op. cit.*, p. 165-169.



Par ailleurs, la conception de l'univers comme « isomère » permet encore de comprendre le choc en retour qui frappe les chasseurs après leur attaque contre le papillon de la Crête des Heures (V), et dont les conséquences se font ressentir bien au-delà du chapitre V. Dès le chapitre suivant, un puissant rayon heurte l'engin « de plein fouet comme un obus » (VI). De plus, à la charge explosive tirée dans l'œil du papillon répond l'explosion qui met brutalement un terme au récit, et aux visions qui en constituent une bonne partie. Ce phénomène est-il véritablement surprenant si, comme l'écrit le narrateur dans un instant de lucidité, dans l'univers « tout se tient, se lie et rebondit » (V)? C'est que, à l'instar de l'alchimiste, en agissant sur l'univers qui l'entoure, le narrateur – Cendrars lui-même si l'on en croit sa dédicace – opère dans le même temps sur lui-même. Or, en 1917, l'auteur vit un moment crucial dans sa vie d'écrivain, qui le voit se tourner vers une nouvelle poétique. Certes, d'autres textes que *L'Eubage* ont joué un rôle déterminant dans ce processus de renaissance scripturaire entrepris par le poète amputé en 1915. Mais si *La Fin du monde filmée par l'Ange N.-D.* constitue selon Flückiger « la première mise en pratique de la nouvelle écriture inventée par l'eubage dans le long processus de restructuration interne droite-gauche », et « *Les Armoires chinoises* [...] le compte rendu, l'allégorie de ce processus de mort et de résurrection », *L'Eubage* lui apparaît comme « le théâtre du processus lui-même » (EC, p. 300).

D'une poétique à l'autre

Claude Leroy a démontré comment l'amputation a été vécue par Cendrars comme un châtement à l'encontre de la violence qui l'habitait avant-guerre et dont témoignaient son pseudonyme, sa poésie avant-gardiste et son attitude guerrière dans les batailles littéraires. Leroy interprète l'abandon de la poésie et de l'« imaginaire prométhéen » qui lui était lié comme le parachèvement par Cendrars lui-même de son châtement, qui lui permettra de convertir sa blessure en marque d'élection, de renaître de ses cendres et de restaurer son pseudonyme par l'élaboration du mythe de la main coupable, envoyée au ciel pour y constituer la constellation d'Orion, ainsi que par une identification avec la Passion-Résurrection du Christ⁵⁸. Selon Leroy, la figure de Moravagine cristallise l'imaginaire belliqueux du poète, au point de se confondre, dans sa mythographie, avec sa main coupable. Or, Cendrars pensa attribuer à ce double mortifère le grandiose et impossible projet de *La Fin du monde*. Il en publiera finalement quelques fragments, sous sa signature, comme *Profond aujourd'hui*, et *Moravagine*. Selon Leroy, cette stratégie cendrasienne de récu-

⁵⁸ Claude Leroy, *op. cit.*

pération des textes moravaginiens sous son pseudonyme constitue une restauration de celui-ci et le recouvrement du droit à la signature par un exorcisme du double maléfique⁵⁹.

De nombreux éléments instaurent un lien entre *Moravagine* et *L'Eubage*, et semblent indiquer qu'un processus analogue est à l'œuvre dans le récit alchimique. Le rôle de source de l'« Histoire de deux déserteurs » – qui devait faire partie des œuvres de Moravagine – a déjà été souligné (voir note 52). Flückiger note également que le troisième chapitre de *L'Eubage* illustre un passage du deuxième chapitre de *Moravagine* (EC, p. 294)⁶⁰, et considère encore que le papillon chassé par le narrateur symboliserait le projet de *La Fin du monde*, et les morceaux de son dépeçage les fragments qui en seront publiés séparément (EC, p. 297). De surcroît, la dédicace du roman, datée de 1917 et localisée à La Pierre, fait également signe vers le paratexte de clôture de *L'Eubage*. Ce rapprochement semble concerner plus précisément le héros éponyme du roman et le narrateur du récit alchimique. Les velléités belliqueuses affichées par ce dernier participent en effet de l'imaginaire violent incarné par Moravagine⁶¹. Leur attitude révolutionnaire en fait deux frères, ce que confirme le voyage dans l'espace pour l'un, sur Mars pour l'autre⁶², ainsi que le fait que Moravagine, désireux de tourner le film de la *Fin du monde* sur la planète Mars, « invente l'engin qui permet le voyage »⁶³, tout comme le narrateur de *L'Eubage*. Ce faisceau d'indices donne à penser que Moravagine pourrait bien se cacher derrière l'anonymat de celui qui dirige l'expédition alchimique. Mais, comme pour *Profond aujourd'hui*, Cendrars récupérerait le récit sous sa propre signature⁶⁴.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 93-100.

⁶⁰ Raymond, jeune psychiatre, y affirme que « [n]ous percevons le rythme universel dans le péritoine, qui est notre tympan cosmique, un toucher collectif », *Moravagine*, TADA 7, 20. Dans le chapitre III de *L'Eubage* on trouve : « Tous les matins une membrane transparente s'étend sur le fond du ciel. Dès qu'une [...] force quelconque commence sa carrière, cette membrane ultra-sensible vibre, reçoit le son, le répercute, l'amplifie avec un bruit énorme » (III). Et Flückiger de préciser que « [l]e mot 'péritoine' inscrit à côté du titre sur le brouillon du chapitre [de *L'Eubage*] confirme explicitement cette parenté des textes » (EC, p. 294). Le critique souligne encore que ce chapitre rappelle également le moment où Moravagine, détenu à la forteresse de Presbourg, « réinvente en une grandiose et hallucinatoire descente au fond de son oreille les voyelles et les consonnes » (EC, p. 295).

⁶¹ Le narrateur de *L'Eubage* et Moravagine sont des figures de chefs. De la même façon que le premier l'est par son équipage dans son voyage intersidéral, le second est suivi par ses compagnons dans sa tentative avortée de révolution en Russie.

⁶² Lorsque Raymond le retrouve dans un hôpital, Moravagine délire, se croyant sur la planète Mars. De plus, il passe ses journées à écrire à propos de son séjour extraterrestre, alors que *L'Eubage* semble être le journal de bord du narrateur.

⁶³ « Pro domo. Comment j'ai écrit *Moravagine* », TADA 7, 231.

⁶⁴ Cette hypothèse reste à vérifier par une étude des manuscrits.



Dans la préface du roman de 1926, Raymond rapporte avoir découvert les manuscrits de Moravagine au fond d'une malle. Par ailleurs, un clou – visible sur le fac-similé – tient ensemble les feuillets de la maquette de *L'Esprit Nouveau*. Ces deux éléments font étrangement signe vers le mythe christique qui sous-tend l'expérience de Méréville – renaissance dans une grange – et du congé donné à la poésie – un fragment d'*Au cœur du monde* « crucifié » par un clou au fond d'une malle. Récit d'une transmutation alchimique, *L'Eubage*, dans sa maquette du moins, serait de la sorte crucifié et pourrait dès lors s'interpréter comme l'expérience scripturaire de cette « Passion Humaine » aux armes desquelles est frappé le « pavillon d'or » hissé sur l'embarcation⁶⁵. L'image sur laquelle se clôt le chapitre VII – « Main ou patte ? » – semble confirmer cette hypothèse : représentant une main doublement coupée – elle est séparée de son bras et amputée d'un doigt – cette illustration suit directement la formule « C'est l'Origine ». Que ce doigt manquant soit l'*auriculaire* ne laisse pas de faire sens dans la quête aurifère qu'est l'alchimie, d'autant que, comme l'écrit Barthes, « l'or des alchimistes est un or vide, sans origine.⁶⁶ » Ainsi, cette image se donne-t-elle à voir, de manière cryptée, comme la désignation de l'origine (absente) de la quête de transmutation identitaire mise en œuvre dans *L'Eubage* : l'amputation de 1915⁶⁷. Ce récit alchimique de Cendrars, qu'il présente, contre les faits, comme « [s]on premier manuscrit écrit de la main gauche »⁶⁸, apparaît ainsi comme l'un des creusets textuels par lesquels le poète a converti son châtiment en sacrifice rédempteur, a rusé avec son destin en se nourrissant du sang de sa blessure pour le convertir en or d'écriture. Dès lors, il n'est peut-être pas illégitime de voir dans l'explosion finale la transmutation de la main coupable en constellation d'Orion.

La double dédicace se révèle un indice intéressant du processus de renaissance qui s'opère dans *L'Eubage*. L'idée en vint à Cendrars lors de la publication du récit, en 1926, soit l'année au cours de laquelle paraît également *Moravagine*. Le contraste entre ces deux dédicaces fait apparaître une nette prise de distance de la seconde par rapport à la première, en inscrivant en outre au seuil du récit

65 Sur la dimension christique de la tradition alchimique – le Christ a été assimilé à la pierre philosophale –, qui concourt à la portée rédemptrice de cet imaginaire, voir notamment Frank Greiner, *op. cit.*, p. 27-29, ainsi que Carl-Gustav Jung, *op. cit.*, p. 441 et sq. L'alchimie se mêle ainsi dans la mythographie de Cendrars à son identification à la figure du Christ (voir Claude Leroy, *op. cit.*, p. 230-233).

66 Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, p. 46.

67 De manière très significative, cette représentation d'une main coupée est d'ailleurs venue remplacer une image... de la constellation d'Orion, finalement non retenue en raison de sa mauvaise qualité (*EC*, p. 306-307).

68 *L'Homme foudroyé*, TADA 4, 232.

sa double polarité de *solve et coagula* : d'une part, à la distance du vouvoiement adopté pour Doucet répond la chaleur amicale du tutoiement pour Moricand ; d'autre part, alors que la première dédicace évoque le voyage au passé, la seconde l'annonce comme un futur proche⁶⁹. Mis en regard, ces deux éléments paratextuels semblent renvoyer, le premier à la poétique de la main coupable et exilée, le second à l'écriture de la main gauche. Cendrars signe en effet pour Doucet « L'eubage en exil, B. C. » contre « Ma main amie, B. C. » pour Moricand – selon une formule qu'il reprendra ultérieurement dans d'autres textes – ce qui tend à assimiler « l'eubage » de la première dédicace à la main coupée/coupable de Cendrars. De plus, alors que la dédicace à Doucet est signée de Paris, celle adressée à Moricand l'est de Nice. Or, lorsque Cendrars se remémore son congé donné à la poésie, il lie celle-ci à Paris et aux surréalistes⁷⁰, qu'il n'appréciait guère, et dont Doucet devint aussi le mécène ultérieurement⁷¹. Tout se passe donc comme si, à l'occasion de la publication de *L'Eubage*, Cendrars cherchait, par son travail sur le paratexte, à accentuer sa prise de distance – déjà impliquée par son récit au moment où il le fait paraître à la même époque que *Moravagine* – par rapport à l'imaginaire incarné par sa main droite perdue. La seconde dédicace viendrait ainsi répéter la première, la mettant à mort et revivifiant de cette façon le récit.

Le lien entre l'ami astrologue de Cendrars et son personnage de détraqué sexuel apparaît dans *Moravagine*, avec la reproduction en fac-similé d'un portrait du personnage éponyme, attribué à Conrad Moricand⁷². Ainsi, si comme semble l'indiquer la double dédicace, le patronyme de Moricand a servi à Cendrars de prête-nom pour sa nouvelle poétique d'eubage, c'est donc bien de *Moravagine* à *Moricand* que la transmutation alchimique des imaginaires s'est opérée, autour du noyau d'une syllabe initiale conjuguant les signifiants de l'or et de la mort par laquelle l'adepte doit passer pour renaître de ses cendres. Dans la mythographie cendrarsienne, le nom de Moricand servirait à démembrer le nom de Moravagine, et se verrait attribuer une fonction de patronage analogue à celle dévolue à Jacques de Voragine pour le roman, tel que l'a mis en évidence Leroy⁷³.

69 « Ce que je vous envoie est la relation pure et simple du voyage que j'ai fait » (Doucet), contre « je vais déchirer la Voie lactée » (Moricand). (Nous soulignons.)

70 « [L]a poésie qui prenait vogue à Paris me semblait devenir la base d'un malentendu spirituel et d'une confusion mentale qui, je le devinais, ne tarderait pas à empoisonner et à paralyser toutes les activités de la nation française avant de s'étendre au restant du monde » (*L'Homme foudroyé*, TADA 5, 173.)

71 Dans son cinquième entretien avec Michel Manoll, Cendrars répond à celui-ci qui l'interroge sur les commandes que Doucet passait aux écrivains : « Suarès, [...] Valéry, etc. Ces gens-là ont écrit sur commande pour M. Doucet. Finalement ils ont été battus par les surréalistes qui ont accaparé Doucet jusqu'à sa mort » (*op. cit.*, p. 602 et TADA 15).

72 *Moravagine*, TADA 7, 222.

73 Claude Leroy, *op. cit.*, p. 229-243.



Une renaissance perpétuelle

Une fois initié, l'adepte doit se faire initiateur à son tour. Or, comme l'écrit Alleau, « [l]a littérature alchimique a fait de la lecture même de ses œuvres une épreuve initiatique.⁷⁴ » En l'occurrence, c'est en couchant par écrit l'expérience de son périple « aux antipodes de l'Unité » que le narrateur de *L'Eubage* convie son lecteur à partager sa transmutation. Le récit fait en effet tout pour l'inscrire dans l'univers diégétique. La question de la lecture est thématifiée par le récit. Comme on l'a vu, c'est notamment à partir d'autres livres que Cendrars a composé ce texte, ce qui laisse des traces, qui témoignent d'une culture livresque, dans le récit fait par le narrateur (les références à Sinbad et à Robert Fludd, les citations de Baudelaire et de Gourmont).

Cependant, c'est surtout par les stratégies discursives que s'opère l'inscription du lecteur dans le texte. Selon Michel Picard, c'est avant tout au sein des « trous » ménagés par les instructions sémiotiques du texte que s'investit la subjectivité du lecteur⁷⁵. Dès lors, l'identification au narrateur que favorise la focalisation interne à laquelle obéit le récit se voit surdéterminée par la profonde indétermination de son narrateur homodiégétique. Autrement dit, le lecteur répète par sa lecture le récit fait par le narrateur, dont il peut d'autant plus facilement adopter le rôle que celui-ci est très peu déterminé et que son altérité s'en trouve par conséquent amoindrie. Toutefois, l'emploi du « je » n'est pas absolu. Fréquemment, un « nous » – et parfois un « on » – le remplace; il ouvre même le récit : « nous quittâmes la Terre » (I). Cette première personne du pluriel se justifie par la présence d'un équipage dont les membres ont suivi le narrateur après avoir été ses auditeurs⁷⁶, autrement dit une mise en abyme de la posture du lecteur. Ce « nous » inscrit ainsi le lecteur dans l'univers diégétique en « l'incluant dans la communauté imaginaire d'une « coopération »⁷⁷, car l'obéissance de l'équipage à son chef fait pendant à celle que le lecteur est censé observer à l'égard des instructions de lecture données par le narrateur, qui trouvent notamment à s'exprimer dans *L'Eubage* par un fréquent recours de la narration à la deuxième personne du pluriel – « des ombres passent devant vos yeux » (III)⁷⁸ –, ainsi que par l'emploi récurrent au cours des descriptions de l'adverbe « voici », par lequel le narrateur feint la présence du lecteur à ses

74 René Alleau, « Alchimie », dans *Encyclopaedia Universalis*, Paris, t. 1, 1996, p. 718.

75 Michel Picard, *op. cit.*, p. 84-85.

76 Il s'est présenté à eux « comme un prophète inspiré, comme un poète » (V).

77 *Ibid.*, p. 86.

78 Nous soulignons.

côtés⁷⁹. Enfin, la répétition de l'expérience de l'eubage s'atteste dans l'ultime mot du paratexte de clôture : « La Pierre » conclut l'énumération de ses lieux de rédaction, et répète ainsi, pour le lecteur, la « poudre de projection »⁸⁰ qui opère la transmutation des voyageurs. Leur périple ne se clôture donc par avec l'écriture du récit, mais se répète en chaque lecture qui en est faite.

Par cette invitation au lecteur à revivre l'expérience de sa transmutation mérévillienne, Cendrars en appelle à une constante répétition de la même – et toujours *autre* – oscillation entre mort et renaissance qui sous-tend le mythe sous l'égide duquel son pseudonyme a placé toute son œuvre. Ce mouvement perpétuel ne se clôt nullement avec *L'Eubage*. Brassant en son sein bon nombre d'autres textes, ce récit fécondera l'œuvre ultérieure de Cendrars, qui y fera plusieurs fois référence⁸¹ – citant même dans son intégralité son second chapitre dans la « Tour Eiffel sidérale » – ce qui ne pourra qu'en renouveler rétroactivement la lecture. Ainsi, ce voyage « aux antipodes de l'Unité » conduit-il son lecteur au cœur d'une écriture sous-tendue par un imaginaire alchimique suggéré d'emblée par un pseudonyme de braises et de cendres qui apparente son détenteur au phénix. Celui-ci incarne la pulsion mortifère qui anima les premières velléités littéraires du poète d'avant-garde et d'avant-guerre, jusqu'à ce que sa main d'écriture soit fauchée lors de l'assaut de la Ferme Navarin. Cependant, à l'instar du poète des *Armoires chinoises* qui, « mange[ant] les confitures qui coul[ent] de ses bras mutilés »⁸², est figuré sous des traits qui l'apparentent au serpent autophage du Grant Art, Cendrars s'emploiera encore et toujours à convertir cette mortification en renaissance, dans et par l'écriture, et à offrir cette expérience en pâture et en partage à celui qui, un peu moins de trente ans plus tard, deviendra son « Lecteur inconnu ».

Toutefois, d'après Leroy, la formule de cette nouvelle écriture ne trouvera son plein accomplissement que dans la tétralogie des Mémoires, sous la forme de l'écriture rhapsodique de *L'Homme foudroyé*. Cendrars passera d'abord par l'échec de ses tentatives cinématographiques, puis par celui de ses « histoires

79 La lettre à son mécène dont Cendrars a tiré sa dédicace témoigne d'ailleurs du contact étroit qu'il a tenté de conserver, durant son voyage d'écriture, avec celui qui était son premier lecteur : « Mettons que malgré la distance énorme qui nous sépare et le recul prodigieux que la contemplation des Élémentaires et des Origines donne à mon esprit, j'aie réussi à rester en rapport avec vous et vous envoie périodiquement mon récit » (lettre du 3 mai 1917, *EC*, p. 205).

80 Autre nom de la pierre philosophale dans le langage des traités d'alchimie.

81 À l'exception du cinquième entretien avec Michel Manoll (*op. cit.*, p. 600-601), Jean-Carlo Flückiger a rassemblé les passages de l'œuvre de Cendrars relatifs à *L'Eubage* (*EC*, p. 249-257).

82 *Les Armoires chinoises*, cité par Claude Leroy, *op. cit.*, p. 109.



vraies ». L'écrivain en viendra même à renier son œuvre de l'Entre-deux-guerres en raison de ce que la poétique de la main gauche aurait finalement permis le retour de ce dont l'écrivain avait cru s'être débarrassé à la faveur de l'expérience mérévillienne, ce que le déclenchement de la Seconde Guerre attesterait⁸³. Cette emprise persistante de structures héroïques sur l'imaginaire cendrarsien se fait sentir dans *L'Eubage* par leur usage paradoxal dans le geste d'écriture qui vise à s'en défaire. Comme on l'a vu, Cendrars exile moins Moravagine qu'il ne le transmue en Moricand, le conservant par conséquent, quoique transformé. Et de fait, ultérieurement, l'or se révélera, d'après la formule de Leroy, « un leurre qui provoque le retour d'*Orion* sur la terre des hommes.⁸⁴ » C'est que l'écriture cendrarsienne a toujours été appendue au régime synthétique (ou dialectique) de l'imaginaire. Dès avant la Grande Guerre, dès l'élection du pseudonyme au moins, l'œuvre de Cendrars se montre animée par une double polarité de mise à mort et de renaissance perpétuelle. C'est dire qu'en dépit de ses nombreuses et indéniables ruptures, sur le plan des structures imaginaires mises en œuvre, en faisant feu de tout bois pour alimenter son entreprise de permanente rénovation de soi par l'écriture, Blaise Cendrars est constamment demeuré égal à lui-même, c'est-à-dire perpétuellement autre. En ce sens, *L'Eubage* et l'imaginaire alchimique qui le sous-tend ne constituent qu'un moment parmi d'autres de cette trajectoire singulière, mais l'un des plus exemplaires.

David Martens

Université de Louvain-la-Neuve



⁸³ Claude Leroy, *op. cit.*, p. 261-268.

⁸⁴ Ibid, p. 243.